

Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)

Emergent, Dominant and Residual. An Approach to the Manufacturing of The Popular by the New Chilean Cinema (1958-1973)

Juan Pablo Silva Escobar
Universidad de Valladolid, España.
jp.silva.escobar@gmail.com

Valentina Raurich Valencia
Universidad de Valladolid, España
vraurichv@gmail.com

Resumen • Este artículo se desarrolla a partir de la idea de que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Chileno se configura como una práctica significativa que permite dar cuenta del proceso de construcción de una nueva concepción acerca de lo popular. Esta concepción ubica en el centro de sus preocupaciones los conflictos socioculturales, políticos y económicos, configurando lo popular como un estilo de vida y como una clase social que se encuentra en tensión continua con la clase dominante. Esta tensión nos lleva a tener presente que las formas y actividades culturales son un campo dinámico, en el cual se articulan relaciones de dominación y subordinación.

Palabras clave: Ideología, Cine Revolucionario, Cultura Popular.

Abstract • This article is based on the idea that the cinematic practice developed by the New Cinema Chilean is configured as a signifying practice that allows us to acknowledge the process of building a new conception of the popular. This notion focuses on socio-cultural, political and economic conflict, configuring the popular as a lifestyle and as a social class in constant tension with the ruling class. This tension leads us to bear in mind that cultural forms and activities are dynamic fields, in which relations of domination and subordination are articulated.

Keywords: Ideology, Revolutionary Cinema, Popular Culture.

INTRODUCCIÓN

La capacidad del cine para representar la vida social y los imaginarios no es el resultado de una misteriosa actividad, sino el fruto de un conjunto de tareas pensadas, organizadas y definidas que tienen como fin construir un relato cinematográfico. Así, las obras cinematográficas suelen ser analizadas poniendo atención al contenido de lo relatado (diégesis), o bien, estudiando el modo en que ese contenido es relatado (narración). Sin embargo, creemos que para comprender el fenómeno del Nuevo Cine Chileno es necesario adentrarse no sólo en cómo se construye el relato cinematográfico en cuanto diégesis y narración, sino también examinar el contexto socio-cultural, político e histórico que lo hace posible. Esto porque “uno no puede entender un proyecto intelectual o artístico sin entender su formación; y que la relación entre un proyecto y una formación siempre es decisiva” (Williams, 2002: 1987). Es decir, cada momento histórico genera el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística que se encuentran profundamente ligados al carácter político y a las maneras de pensar que se inscriben dentro de una sociedad.

Este trabajo se desarrolla desde el supuesto de que las prácticas culturales pueden responder a estilos de vida dominante, emergente o residual, pero cuyos contenidos están determinados por sus contextos históricos. Las prácticas culturales residuales, a diferencia de las arcaicas, han adquirido forma en el pasado pero continúan vigentes como elementos del presente cultural, aunque a cierta distancia de la cultura dominante (Williams, 1980). Por emergente, se entienden aquellas nuevas prácticas, nuevos significados y valores, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente (Williams, 1980). En ambos casos se trata de elementos que, eventualmente, son incorporados o destruidos por la cultura dominante, aún cuando ésta nunca incluye toda la práctica humana y siempre deja intersticios para que surjan elementos residuales o emergentes. En ese sentido, toda práctica cultural puede entenderse en su relación con lo dominante.

A partir de esta conceptualización, abordamos la cinematografía desarrollada por el Nuevo Cine Chileno como una práctica significativa, que permite dar cuenta del proceso de construcción de una noción emergente acerca de lo popular. Se trata de una concepción que ubica en el centro de sus preocupaciones los conflictos socioculturales, políticos y económicos, configurando lo popular como un estilo de vida y como una clase social que se encuentra en tensión continua con la clase dominante. Sin duda esa tensión no es nueva, pero sí lo es su representación; por lo tanto es válido preguntarse si esta innovación implica un cambio en las relaciones de fuerza, lo que enfoca nuestra atención en los vínculos entre cultura y hegemonía.

En términos metodológicos, cada una de las películas analizadas, ya sean documentales o ficción, serán trabajadas desde lo que Roland Barthes (2001) denominó *lexias* o unidades de lectura. La *lexia* algunas veces comprende unos pocos planos, o unas cuantas secuencias, o algunas escenas; depende de cuál sea el mejor espacio posible para observar los sentidos, las connotaciones, las ideologías. Es decir, trabajamos con un *texto fílmico quebrado*, en donde “al señalar el significado de cada *lexia*, no se pretende establecer la verdad del texto (su estructura profunda estratégica), sino su plural (aunque éste sea parsimonioso)” (Barthes, 2001: 10). A través de la búsqueda del plural de las películas se pretende realizar un desplazamiento del significado al signifiante, del enunciado a la enunciación.

Por otra parte, el texto fílmico es comprendido en su dimensión intertextual, es decir, las películas se relacionan con otros textos y se influyen mutuamente. Utilizar la noción

de intertextualidad en desmedro, por ejemplo, de la noción de género, permite relacionar al texto singular (las películas) con otros sistemas de representación y no solamente con un contexto (Rojo, 2001; Stam, 2001). Por lo tanto, relacionamos y discutimos el vínculo entre los textos fílmicos y sus circunstancias históricas, políticas, sociales e ideológicas, asumiendo, como señala Fredric Jameson (1995: 18), que el cine debe ser analizado comparativamente y que sólo podemos interpretar, descifrar y comprender “una política cinematográfica cuando la situamos como cine tanto en su contexto político local como en su contexto global; y es que cualquier película reflejará inevitablemente lo que podría denominarse su lugar en la distribución global del poder cultural”.

Nuestra hipótesis sostiene que la práctica cinematográfica desarrollada por el Nuevo Cine Chileno viene a posicionarse como un espacio discursivo de subversión y resistencia que, al ubicar en el centro de sus preocupaciones las problemáticas sociales, políticas y económicas de las clases populares, re-significan la cinematografía del país y, al mismo tiempo, construyen e inventan un sujeto popular que se encontraba ausente en las cinematografías anteriores. Se articula así un discurso que expresa un conjunto de aspiraciones a nivel político, cultural, social, artístico e ideológico, logrando conformar un cuerpo de obras que, en conjunto con otras manifestaciones artísticas (pintura, fotografía, literatura, teatro), llena de contenido aquello que entonces se denominó “hombre nuevo”. Estas representaciones no son ni neutras, ni transparentes, más bien actúan bajo un propósito, de acuerdo a una tendencia y en un ambiente histórico, intelectual e incluso económico.

A partir de este análisis se quiere demostrar que el Nuevo Cine Chileno se constituyó en un movimiento cinematográfico, que tuvo como objetivo central una función social sustantiva. En oposición, la práctica cinematográfica anterior al Nuevo Cine, tenía como propósito principal la entretención y sólo secundariamente cumplía un rol social en la conservación del *statu quo*. A partir de una selección de obras de la cinematografía chilena realizada durante los años '60 y principios de los '70, mostraremos de qué forma el cine participó abierta y activamente en la lucha por generar transformaciones socioculturales, políticas e ideológicas.

En definitiva, aquí el cine es visto como un artefacto cultural visual que objetiva, refleja y amplifica, en imágenes y sonidos, determinadas prácticas culturales dominantes, emergentes o residuales:

El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o abstracción. El cine refleja, porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque lo instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido (Gallardo, 2008: 80).

Por lo tanto, el cine no sólo objetiva en la cinta una imagen visible de lo popular, sino también se constituye en parte integrante de la cultura de la cual procede configurándose como uno de los elementos constituyentes de las relaciones sociales. Desde el punto de vista de Williams (1992: 183) el cine es un acto de comunicación de masas, y “las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales”.

EMERGENCIA Y CONSOLIDACIÓN DEL NUEVO CINE CHILENO

A mediados de los años '50, en Chile, comenzó a emerger una nueva práctica cinematográfica bajo el alero de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile. En 1955, Rafael Sánchez fundó el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, iniciando en el país la enseñanza del cine a nivel superior (Vega, 2003). Sánchez era un sacerdote Jesuita que, en 1958, realizó el documental *Las callampas* por encargo del Hogar de Cristo. En líneas generales la película registra la toma de terrenos de La Feria, pertenecientes al fisco, donde más tarde se establecería la mítica población La Victoria. Estructurada en forma de reportaje, mostrando distintos eventos de la ocupación –el loteo, las ollas comunes, la instalación de sanitarios provisorios, el armado de carpas con palos y frazadas con banderitas chilenas en lo alto de cada una de ellas– y las reacciones inmediatas, la película intenta ser un reflejo “objetivo” de una toma de terrenos. Si bien es cierto que hay una preocupación especial por revelar las condiciones de extrema pobreza de los pobladores, el filme no intenta explicar las causas de lo que retrata, tan sólo se limita a describirlo.

En la misma época, en la Universidad de Chile un grupo de estudiantes inició un cineclub, una revista cinematográfica, un programa radial y la proyección semanal de películas europeas, buscando así consolidar una alternativa al cine hollywoodense y al cine industrial mexicano y argentino. Fue a partir de estas actividades que se generó el deseo de participar activamente en la producción fílmica, dando paso a la fundación, en 1959, del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile que se planteó como principales objetivos: “1) La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2) la formación de profesionales; y 3) la producción de películas para uso universitario.” (Muesca, 1988: 16) Más tarde estos objetivos serían ampliados y redefinidos. Desde sus comienzos el Centro de Cine Experimental, inspirado por el Neorealismo italiano, se concentró en realizar documentales acerca de lo popular. Ejemplo de esto es el documental de Sergio Bravo *Día de organillos* (1959), que muestra a los organilleros desplazándose por los distintos barrios de Santiago y tocando su instrumento. El documental muestra cómo estos personajes acondicionan y cargan en sus espaldas los pesados organillos, buscando producir un contraste entre las carencias socioeconómicas de éstos sujetos populares y la opulencia de la clase dominante que los observa desde sus cómodas viviendas. En 1960 se realiza el documental *Marcha de los obreros del carbón*, bajo la dirección nuevamente de Sergio Bravo, que narra la protesta de los obreros de la Compañía Carbonífera e Industrial de Lota, quienes marcharon 40 kilómetros entre Lota y Concepción acompañados por sus familiares y adherentes.

Por su parte, de forma independiente, Patricio Kaulen filma *Un hogar sin tierra* (1961), en la que denuncia la carencia habitacional de un grupo de personas de bajos recursos, mostrando los problemas del hacinamiento familiar. Todos estos hechos son testimonio de una inquietud respecto a la producción cinematográfica existente y representan los inicios de una nueva concepción del cine que busca incorporar al discurso fílmico las problemáticas socioeconómicas que afectan a los sectores populares. Sin embargo, este período, que podemos denominar como “de eclosión”, se va a caracterizar principalmente por rescatar prácticas culturales ligadas a lo popular, principalmente vinculadas con la tradición campesina o a la religiosidad popular.

En cuanto al cine de ficción, a lo largo de la década del '50 el número de realizaciones es tan bajo que muchos investigadores lo han calificado de decenio perdido. No por eso

carece de importancia la película *Tres miradas a la calle* (1957) de Naum Kramarenko, que puede considerarse una primera aproximación a la representación, aunque superficial, de las problemáticas sociales ligadas a los sectores populares. La película se estructura a partir de tres historias que relatan las fricciones entre las condiciones sociales y la vida individual y familiar, utilizando estilos narrativos que refieren a escuelas cinematográficas fuertemente vinculadas al realismo social: la primera historia, “María”, recoge la influencia del neorrealismo italiano; las dos siguientes, “Cosas de Arica” y “Ojos de gato”, siguen la línea del Free Cinema británico que utiliza la ironía, en tanto tropo retórico, como sostén del relato.

En 1960 Hernán Correa realiza el film *Un Viaje a Santiago*, película que relata el viaje de los vecinos de Tunco para hablar con el diputado Beroa, quien durante la campaña electoral les prometió reparar el camino que los mantiene aislados. La película construye una mirada romántica de las relaciones sociales rurales, en oposición con la ciudad que se presenta como un espacio de poder y dominación. En 1961, Naum Kramarenko lleva a la pantalla *Deja que los perros ladren*, la adaptación de una exitosa obra teatral de Sergio Vodanovic de los años '50. La película se construye como un drama de interiores que tiene como eje un matrimonio y su hijo de 20 años. La película busca dar cuenta de la corrupción gubernamental en concomitancia con un periódico, buscando demostrar la decadencia de la burocracia tradicional. En 1962, Rafael Sánchez realiza su única película de ficción: *El cuerpo y la sangre*. A través del montaje paralelo del desarrollo de una misa y los dramas familiares que afectan a la clase baja del Santiago de los años '60, intentando estructurar una analogía entre los ritos y misterios de la liturgia católica con los conflictos sociales. En 1964 Aldo Francia realiza *La escalera*, un cortometraje en torno a la escalera del cerro Larraín de Valparaíso. La historia se desarrolla de manera simple: gente que sube y baja, un organillero que toca su instrumento y observa, un grupo de niños que juegan a las canicas y cuando terminan de jugar se les queda una olvidada. Desafortunadamente pasa por allí una pareja con su bebé, la madre tropieza con la canica y el pequeño muere. Esta simplísima historia, aparte de haber sido la primera película rodada en color en el país, constituye una búsqueda de una nueva cinematografía que pretende incorporar tendencias neorrealista mezclándolas con una estructura surrealista.

Todas estas obras podemos englobarlas en lo que hemos llamado una etapa de eclosión de una nueva práctica cinematográfica, que el contexto histórico ayuda a entender. Los resultados de la elección de 1958 son significativos: la coalición de derecha, encabezada por Jorge Alessandri Rodríguez e integrada por conservadores, liberales y radicales, gana las elecciones presidenciales con un 31,6% de los votos, seguido por Salvador Allende, candidato del Frente de Acción Popular Unitario (FRAP) que obtuvo el 28,9% de los votos y, en tercer lugar, con el 20,7%, el abanderado del recién formado Partido Demócrata Cristiano (PDC), Eduardo Frei Montalva. (Cavallo y Díaz, 2007) Las cifras son evidentes, el triunfo de Alessandri es estrecho y casi la mitad de los votantes opta por las alternativas más progresistas que proponían cambios a nivel político, social y económico. Esto, sumado al clima de reforma social que imperaba en gran parte de América Latina impulsado principalmente por el triunfo de la Revolución Cubana, trajo consigo que el gobierno de Alessandri se apartara de los programas clásicos de la derecha e intentara realizar un gobierno con una leve inclinación hacia proyectos de mayor protección social e incluso se esbozó una incipiente reforma agraria, aunque con resultados modestísimos.

La década de los '50 estuvo marcada por el fracaso de un modelo político basado en la construcción de un “orden nacional” llevado adelante por una oligarquía terrateniente y una burguesía industrial e importadora; y por la emergencia de una sociedad de masas

producto de la explosión migratoria del campo a la ciudad, que se tradujo en un crecimiento poblacional urbano que se concentró principalmente en Santiago. “Más aún, dicha masificación se vería agravada por el estancamiento del modelo de sustitución de importaciones que se venía imponiendo desde los '40” (Jocelyn-Holt, 1999: 91). De ahí, en parte, que se produjera una espiral inflacionaria que trajo consigo manifestaciones, huelgas y demandas sociales que no solamente remecieron el orden político, sino que también repercutieron en las diversas expresiones artísticas. Es dentro de este contexto sociopolítico en el que se comienza a forjar esta nueva concepción de producción fílmica, que se concentra básicamente en describir, narrar y representar a las clases populares con el objetivo de denunciar ciertas condiciones sociales, pero que no se compromete ni con la lucha ni con el cambio social.

EL COMPROMISO CON UN PROYECTO POLÍTICO: CONSOLIDACIÓN Y DOMINACIÓN DEL NUEVO CINE CHILENO

A este primer período de emergencia, le sigue un segundo período de consolidación que podemos delimitar, un tanto arbitrariamente, entre la celebración del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizada en Viña del Mar en 1967 hasta el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en 1973. Este segundo período se caracteriza por una producción fílmica comprometida políticamente con un proyecto de país que se encamina hacia “la vía chilena al socialismo” y un discurso fílmico que construye lo popular desde una mirada que lo adscribe a la lucha social. Esta segunda etapa está enmarcada por ciertos hitos cinematográficos y por un contexto histórico en el que estos hitos adquieren significación.

En 1964, ante la evidencia de un fracaso, la coalición de derecha abandona la carrera presidencial y deja a los electores con dos opciones: la candidatura de centro encabezada por Eduardo Frei del Partido Demócrata Cristiano (PDC), y la coalición de izquierda representada por Salvador Allende. Ambas candidaturas ofrecían al electorado reformas al sistema económico y social, aunque con diferencias evidentes que aquí no compete comentar. Durante esas elecciones Sergio Bravo realizó el documental *Banderas del Pueblo*, a partir del material de archivo proporcionado por noticieros de cine, fotografías y datos sobre la vida política del país entre 1936 y 1964. El documental realiza un seguimiento a los diversos actos y manifestaciones de la campaña presidencial de Salvador Allende. Al parecer, al Consejo de Censura Cinematográfico lo consideró demasiado *allendista* y terminó por censurarlo.

A partir de la derrota de la coalición de izquierda se generó un amplio debate acerca del rol que deberían jugar los artistas e intelectuales de izquierda en la lucha contra la hegemonía y “sobre la necesidad de que los trabajadores culturales sustrajeran los valores del sentido común del control de la derecha o de la Democracia Cristiana” (King, 1994: 241). Estos debates conllevaron un florecimiento de las actividades culturales de izquierda en la música, la pintura, el teatro y el cine. Por ejemplo, de las 20 películas de ficción y de los 26 documentales estrenados en Chile entre 1965 y 1969, al menos 14 películas de ficción y 18 de los documentales ubican en el centro de sus preocupaciones a los sujetos populares y sus prácticas socioculturales. Sin embargo el giro no es sólo cuantitativo sino también cualitativo: ya no se los trata como sujetos descentrados, carentes de procesos políticos, sino como sujetos complejos, que se fragmentan en múltiples adscripciones identitarias de clase, de género, socioculturales, económicas, políticas e ideológicas.

Ejemplo de lo anterior es la película *Angelito* (1966), de Luis Cornejo un cortometraje de ficción que lleva a la pantalla un cuento del propio realizador. El filme relata los sucesivos despidos de Rosa Órdenes, una empleada doméstica que trabaja en residencias de la alta burguesía capitalina. Rosa pierde sus empleos debido al llanto incontrolable de su hijo de 4 meses que llora durante las noches. En su desesperación por trabajar, Rosa deja a su hijo al cuidado de una señora de una población marginal quien utiliza al niño para pedir limosna a la entrada de la iglesia San Francisco.

La película aborda de forma directa la situación de las madres solteras y sus huachos en una sociedad altamente conservadora y, al mismo tiempo, plantea cuestiones sobre las relaciones de clase, la marginalidad y una crítica acerca del trabajo infantil a través de una secuencia editada a partir de imágenes documentales de niños mendigando en el centro de Santiago. Cornejo nos ofrece una visión sobre las condiciones extremas de miseria y marginalidad en las cuales se desenvuelven sus personajes, no desde una mirada moralizante, sentimental o paternalista, sino por el contrario, a través de una construcción que se despliega desde adentro y que exhuma autenticidad.

Dentro de la variedad de temas que emergen durante este período, encontramos por ejemplo, el docudrama *Aborto* (1965), de Pedro Chaskel. La película nos relata el peregrinaje de una mujer de bajos recursos que recurre a la atención clandestina para realizarse un aborto en precarias condiciones. Como consecuencia, la mujer enferma y debe asistir a un centro médico. Allí le salvan la vida y recibe información sobre el uso de anticonceptivos. Esta película fue realizada por encargo de un centro de atención social, que veía en la práctica cinematográfica un medio eficaz en la transmisión de conocimiento. De modo que no sólo los realizadores percibían el cine como una producción cultural que podía jugar un rol activo al servicio de los cambios sociales, también las organizaciones sociales lo vieron como una herramienta capaz de producir y emitir eficazmente determinados mensajes que no tenían cabida en los medios de comunicación en manos de las clases dominantes.

El poder comunicativo del cine y su valor cultural también fue advertido por el gobierno de Eduardo Frei Montalva, que hizo algunos tímidos intentos por realizar reformas que promovieran el cine. Así se revive a Chile Films, a cargo de Patricio Kaulen, quien se dedicó a desarrollar un noticiero fílmico llamado *Chile en marcha* que se instituyó como el soporte propagandístico del gobierno. A la vez, se creó el Centro de Fomento de la Industria Cinematográfica cuyo mayor logro, en 1967, fue conseguir que los productores locales recibieran un porcentaje de los ingresos de la taquilla. La ayuda del gobierno a la producción cinematográfica chilena fue comparable, en términos de resultados, con la “chilenización” del cobre o la reforma agraria. El gobierno de Frei buscó realizar un conjunto de reformas (agraria, del cobre o cinematográfica) sin afectar los intereses existentes: los latifundios en el agro, las grandes compañías mineras estadounidenses y los distribuidores extranjeros que tenían la hegemonía en la exhibición y distribución de películas en el país.

Estas tímidas reformas unidas al renovado interés por el medio, permitieron que durante la segunda mitad de la década de los '60 se realizaran un conjunto de películas de ficción que evidenciaban dos tendencias en la producción fílmica nacional. Por un lado, como afirma Carlos Ossa (1971: 77) se recayó “en viejos vicios, en antiguas malas costumbres, y por el otro, emergió un cine-cine, de superación de las burdas tradiciones que habían operado pesadamente sobre toda la industria y la concepción que se tenía sobre el arte de la imagen”. Dentro del primer grupo encontramos películas como *Tierra quemada* (1968) de Alejo Álvarez, un filme que “era sólo la acumulación de sucesivas carencias: falseamiento de la realidad agraria del país, [...] cursilería insoportable en los diálogos, al punto de

reactualizar fórmulas ya desdeñadas en los radioteatros” (Ossa, 1971: 77). En la misma línea se estrenó *Ayúdeme Usted, compadre* (1968) de Germán Becker, película de corte propagandístico que buscaba mostrar un inexistente Chile en vías de desarrollo. Además, la película aprovechaba de confirmar “su lealtad al Gobierno, recurriendo a canciones de la campaña freísta, a alusiones a centros de madres o las cooperativas campesinas. Y no podía extrañar: buena parte del filme había sido financiado por el Ejecutivo” (Ossa, 1971: 77).

En oposición a este cine chovinista, estereotipado, estigmatizante y propagandístico, surgieron un conjunto de películas que ayudaron a consolidar a un Nuevo Cine Chileno. Este cine estuvo compuesto por una multiplicidad de formas de enfrentar la práctica cinematográfica, pero tuvo como elemento característico la construcción de discursos fílmicos acerca de las problemáticas sociales que experimentaba el país, principalmente ligadas a los sectores populares. Películas como *Largo Viaje* (1967) de Patricio Kaulen, *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruiz, *Caliche sangriento* (1969) de Helvio Soto, *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia o *El chacal de Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin, contribuyeron a forjar y consolidar al nuevo cine, al mismo tiempo que se constituyeron como referencias fílmicas, no sólo para el Nuevo Cine Chileno, sino para la producción nacional en general.

La película *Largo viaje* narra las aventuras de un niño de un barrio pobre de Santiago, que espera a que nazca su hermano que finalmente muere al nacer. Se celebra entonces el velorio del angelito, un rito popular en torno a la muerte de los recién nacidos, que permite al realizador poner en escena una cultura popular plagada de hibridación, ritos paganos, alcohol y música de guitarras. Mientras se celebra el velorio, el abuelo le explica al niño que las alas de papel son indispensables para que la *guagua* muerta viaje al cielo. Al día siguiente el padre lleva a su hijo muerto al cementerio, olvidando las alas en la casa. El niño las descubre y emprende una travesía por la ciudad que se constituye en el eje central que sirve para retratar distintos aspectos de la vida urbana y las interacciones que se establecen entre los diversos sectores sociales: la pareja burguesa, los jóvenes de clase media, la prostituta y su proxeneta. La película es una aproximación descriptiva a ciertas problemáticas sociales y sobre el ritmo de vida ciudadano. Sin embargo, “el abusivo descriptivísimo del filme vaciaba de todo contenido y su retórica denunciante se invalidaba por sí misma” (Ossa, 1971: 76). A través del filme de Kaulen, podemos advertir un énfasis en signar ciertos aspectos de la cultura popular con “una pronunciada tendencia más bien populista, en que la falta de una visión más rigurosa y verdadera conduce hacia planteamientos que suelen sentirse demagógicos” (Muesca, 1988: 35).

Por su parte, *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz (1968) significó un cambio radical con respecto a la construcción de lo popular y a la práctica cinematográfica en su conjunto. La película indaga sobre cierta marginalidad urbana un tanto indefinida y fragmentada en su clase social, concentrándose en la decadencia y miseria moral en la cual se desenvuelven personajes pequeño burgueses que se mueven entre bares, hablando de todo y de nada e incapaces de sumergirse en las cambiantes transformaciones sociales. La ciudad se presenta como un telón de fondo hostil, frío y distante que permite enmarcar una serie de situaciones en las que los personajes buscan sacar provechos económicos o sexuales de unos y otros. Sin embargo, el filme de Ruiz no pretende construir una mirada moralizante sobre determinados modos de ser o estilos de vida que se representan en la película, como pueden ser la prostitución encubierta de la protagonista, la violencia excesiva con la cual se cierra la película o la prepotencia de uno de los personajes principales. Por el contrario, la película busca componer una suerte de retrato psicológico de una clase media y media baja que no logran constituirse como sujetos dueños de su propia historia y que se encuentran en

una discontinuidad que los desplaza hacia una búsqueda constante de identidades que no logran alcanzar. Al mismo tiempo, la película, como lo señala Raúl Ruiz:

Quería ser una contrapartida de *Ayúdeme Usted, compadre*, película auspiciada por el gobierno de Frei en la que se mostraba a un Chile pujante, con vicios muy atractivos como beber, pero no demasiado, un país de blancos, etc. que en realidad corresponde a una exaltación de una mitología popular (en el sentido peyorativo) que esconde un fascismo subyacente (Raúl Ruiz citado en Alicia Vega, 1979: 42).

Tres tristes tigres pone en escena una sociedad chilena altamente estratificada en la cual se conjugan una serie de modos de vida y se establecen relaciones de clase caracterizadas por el retraimiento, la explotación de una clase social sobre otra y la violencia soterrada. La película es también una innovación en cuanto al uso de la cámara: los personajes entran y salen de cuadro, la cámara se desplaza constantemente en busca de su objeto desde la subjetividad que la cámara en mano impone, pero no desde un punto de vista convencional:

La idea era poner la cámara, no donde ésta pudiera ver mejor, sino donde debería estar: en la posición normal. Esto significa que siempre habrá algún obstáculo y que las cosas no se verán desde el punto de vista ideal. También había una tendencia antidramática (Raúl Ruiz citado en John King, 1994: 243).

La película de Ruiz instaura un nuevo paradigma que apunta a la trasgresión estética a través de la ruptura de las convenciones cinematográficas que hasta ese momento se venían desarrollando en el país y que eran un reflejo de la hegemonía hollywoodense. Para ello propone un cine de indagación que permita realizar un:

cine que provoque una identificación o mejor dicho una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía -y me parece- la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional (Salinas, et. al., 1972: 6).

Tres tristes tigres supone la búsqueda de un lenguaje cinematográfico altamente creativo e inaugura una suerte de escuela o punto de partida a partir del cual surge un Nuevo Cine Chileno “argumental representado, además de Ruiz, por Helvio Soto, Aldo Francia y Miguel Littin; se caracteriza por el enfrentamiento a los problemas nacionales -expresado en distintos niveles de lenguaje cinematográfico- y por la posición política explícita de sus realizadores” (Vega, 1979: 42).

El chacal de Nahueltoro fue preestrenada en 1969, en el Segundo Festival Internacional de Cine Latinoamericano organizado por la Universidad de Chile de Valparaíso. En 1970 fue estrenada en salas y se convirtió en la película más popular del Nuevo Cine Chileno, con casi medio millón de espectadores, (King, 1994). La película se basaba en un hecho de sangre ocurrido a principios de los años '60, un caso ampliamente difundido por la prensa y que estremeció al conjunto de la sociedad chilena. La historia se desarrolla en Nahueltoro, un pueblo cerca de Chillán, donde José del Carmen Valenzuela, un temporero analfabeto y alcohólico, es detenido por la policía. A través de distintos testimonios se sabe de su infancia y que, bajo los efectos de una borrachera infernal, asesinó a su conviviente Rosa Rivas Acuña y sus cinco hijos. José es encarcelado, bautizado por la prensa como “El Chacal” y condenado a muerte. En la cárcel, mientras espera a ser fusilado, aprende a leer,

escribir, a trabajar y asimila las normas sociales de comportamiento que estructuran a un nuevo sujeto; pero ello no altera el fusilamiento fijado por la justicia.

Los textos de la película se construyen a partir de los expedientes judiciales del caso, de entrevistas y una serie de reportajes de la época realizados por periodistas. Por otra parte, el filme se estructura desde cinco grandes secuencias subtituladas que van marcando el devenir del protagonista: 1) La infancia de José; 2) Andar de José; 3) Persecución y apresamiento; 4) Educación y amansamiento; y 5) Muerte de José. Estos carteles funcionan como un anclaje que permite ir encadenado la estructura fílmica, ya no desde una sucesión lógica de continuidad del relato, sino desde la discontinuidad fragmentada en múltiples experiencias de vida del protagonista:

De tal modo no existen transiciones que vayan hilando las partes de la película, sino más bien ellas se articulan por oposición o simple montaje de corte directo [...] La falta de transición o puntuación visual obedece a que *El chacal de Nahueltoro* está realizado con un lenguaje cinematográfico nuevo al que importan los acontecimientos y cuya forma de escritura libre permite profundizar los problemas. Una narración del argumento con transiciones que hicieran fluida la historia corresponde a un estilo de cine que -en el pasado- expresaba realidades y formas ajenas a lo pretendido por este filme (Vega, 1979: 154).

En términos del contenido relatado o diégesis, *El Chacal de Nahueltoro* tiene el gran mérito de abordar una problemática social que nunca antes se había tocado ni siquiera tangencialmente en la cinematografía nacional: la marginalidad absoluta y las condiciones de extrema pobreza en la cual vive el campesinado sin tierra. A partir de allí, la película construye un discurso que no solamente es trascendente por la incorporación de los excluidos, sino también por explorar distintos niveles en los cuales es posible comprender ciertas características de identidad nacional. Uno de esos niveles lo encontramos en los violentos acontecimientos descritos por el filme, los cuales “lejos de expresar una forma cultural despreciable, contienen por su verosimilitud más rasgos de chilenidad que muchas formas consideradas como populares sin serlo” (Vega, 1979: 349). Una de las críticas relevantes que se expresan en el filme de Littin, tiene que ver con el control que las autoridades ejercen sobre los cuerpos a través de un conjunto de sistemas simbólicos como la religión o la ley. Estos se constituyen en herramientas complejas que permiten disciplinar y dominar a los sujetos hasta convertirlos en “cuerpos dóciles”.

En definitiva, los años 1968 y 1969 son considerados como el momento en que los jóvenes directores chilenos alcanzan la madurez creativa; es el momento en que efectivamente los cineastas podían verse como parte activa de un nuevo movimiento cinematográfico, con sus diferencias ideológicas y estéticas. Todos producían películas con precarios recursos: “las películas de Ruiz, Elsesser, Francia y Littin fueron realizadas, consecutivamente, con la misma cámara. Todos eran parte de la efervescencia cultural de finales de los años sesenta y estuvieron influidos por el florecimiento del cine latinoamericano” (King, 1994: 242). Todos ellos, en mayor o menor medida, contribuyeron a forjar el Nuevo Cine Chileno y a construir unas retóricas fílmicas desde/sobre de los sujetos populares y sus problemáticas sociales.

En suma, la emergencia del Nuevo Cine se estructura a partir de una relación, ya sea como alternativa o como oposición, con las prácticas dominantes. Así, el Nuevo Cine Chileno emergió y se consolidó como una alternativa a la producción cinematográfica dominante de Hollywood; una práctica cinematográfica que era percibida, desde el punto de vista de los practicantes del nuevo movimiento, como formas simbólicas de dominación imperialista y burguesa que conducían a la alienación de los espectadores. De modo que, en

oposición a las cinematografías colonialistas o colonizadas existentes, emergió una práctica cinematográfica que, inmersa dentro de un contexto social particular, irrumpió en la escena cinematográfica con un profundo énfasis político militante, revolucionario, progresista y descolonizador que participaba activamente en “la vía chilena al socialismo”. El cine es concebido como una herramienta que a través de la mediación fílmica permite manifestar “la importancia de los valores populares como fuente de reflexión cultural y transformar el arte en instrumento de acción política” (Gallardo, 2007: 126).

La llegada de Salvador Allende a la Presidencia de la República dio inicio a importantes coyunturas políticas de todos conocidos y ampliamente estudiadas, que tuvieron un extraordinario valor para la mayoría de los pueblos subdesarrollados y dependientes de América Latina. Desde el inicio del gobierno de la Unidad Popular se buscó implementar un programa revolucionario que afectó los intereses de la oligarquía nacional y a las multinacionales extranjeras, no sólo en el ámbito económico, sino también en el ámbito político. En un corto plazo, Allende nacionalizó las riquezas básicas del país, entre ellas el cobre; en algunos casos expropió y, en otros, requisó e intervino importantes empresas monopólicas; y realizó una profunda reforma agraria expropiando tierras a la oligarquía terrateniente.

Protagonista de este proceso revolucionario fue la clase trabajadora chilena. Por su participación a través de sus partidos de clase, de sus organizaciones sindicales y de los nuevos organismos generados por las masas. [...] No pudo continuar con las tareas socialistas –contempladas en el programa básico de gobierno– porque la correlación de fuerzas sociales y militares no le permitieron desarrollar plenamente sus órganos de poder alternativos al poder burgués, que sólo alcanzaron a germinar, sin adquirir la fuerza necesaria para plantearse la conquista de todo el poder (Elgueta y Chelén, 1977: 262).

Para el momento en que Salvador Allende asume como Presidente de la República, las ideas de un cine revolucionario, nacional y popular al servicio de las clases populares, son conceptos ideológicamente dominantes entre los cineastas chilenos. En este ambiente, el nuevo gobierno decide reabrir ChileFilms y le encarga a Miguel Littin la tarea de construir un espacio para que el cine se ponga al servicio de la causa revolucionaria. Sin embargo la tarea no era fácil:

En primer lugar, la distribución estaba controlada por un pequeño número de compañías estadounidenses, o nacionales pero que derivaban sus ganancias del cine norteamericano [...] El director de la *Motion Pictures Export Association*, Jack Valenti, ordenó la suspensión de las exportaciones norteamericanas hacia Chile a partir de junio de 1971. [...] La posibilidad de tener pantallas vacías y afrontar el cierre de teatros fue muy real, y ChileFilms reaccionó mediante la organización de una serie de intercambios bilaterales con Bulgaria, Cuba, Hungría y Checoslovaquia, que defraudaron a los espectadores y causaron el reclamo de la prensa derechista que protestaba porque el mercado estaba siendo inundado de propaganda marxista. [...] A mediados de 1973 ChileFilms controlaba sólo 13 teatros y administraba cuatro unidades móviles. Para 1973 la compañía distribuidora del Estado tenía un 25% del mercado, pero encontró una oposición continua: en varias ocasiones los teatros privados se negaron a proyectar los noticieros semanales del gobierno (King, 1994: 247-8).

Miguel Littin estuvo a cargo de ChileFilms durante diez meses. Durante ese período se propuso desarrollar una serie de talleres cinematográficos dirigidos a jóvenes aspirantes a cineastas provenientes de las clases populares, que nunca antes habían tenido la oportunidad de utilizar una cámara; “estábamos cumpliendo lo que decía el Manifiesto en orden a que

en el cine no habían derechos adquiridos, en orden a que debían colocarse los medios de producción al servicio de los jóvenes cineastas” (Martínez, Salinas y Soto, 1972: 14). De los talleres de ChileFilms surgieron algunos documentales, género que fue el más explotado por los cineastas del período. En contraste con la gran cantidad de documentales realizados durante la Unidad Popular; “ninguna película argumental financiada por el Estado pudo terminarse durante el gobierno de Allende. En consecuencia, los cinematografistas decidieron realizar sus propias películas al margen del sector oficial, aunque aún podían aprovechar los equipos de ChileFilms” (King, 1994: 248).

Sin embargo, el impulso del Estado produjo algunos avances. Por ejemplo, se creó una distribuidora nacional que tenía como objetivo distribuir películas chilenas, tanto dentro del territorio nacional como en el extranjero, a través de distintos convenios con países socialistas: Cuba, Unión Soviética, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, surgían como un mercado enorme para la producción chilena. Por lo tanto, la estructura oficial del cine condujo a una serie de aportes, como la formación “de una compañía distribuidora nacional, la progresiva nacionalización del cine, la exhibición de películas del *nuevo cine* latinoamericano en todo el país, [...] el palpable mejoramiento de los recursos técnicos, especialmente los teatros de doblaje, los laboratorios y las cámaras” (Miguel Littin citado en John King, 1994: 248). Desde una perspectiva similar, aunque un tanto más crítica, Raúl Ruiz señala:

Se crearon talleres de producción para obreros y campesinos; se quisieron cambiar nuestras posibilidades de información hacia las masas, de desarrollar la producción de largometrajes; se pidió a los cineastas militantes mostrarse vigilantes en la expresión de todos los elementos de la cultura en el seno de la lucha de clases; se intentó hacer un cine “descolonizado”. Indudablemente, era querer demasiadas cosas a la vez. No fue posible llegar a organizar ChileFilms de modo estable. Había muchas diferencias y mucho individualismo (Raúl Ruiz citado en Muesca, 1988: 60).

No obstante lo anterior, existe cierto consenso en afirmar que el gobierno de Salvador Allende carecía de una política cinematográfica definida, con estrategias y objetivos claros. “Lo cierto es que el gobierno de la Unidad Popular no tuvo muy clara conciencia del lugar que la cinematografía ocupaba en sus responsabilidades culturales” (Muesca, 1988: 55). Independiente de eso, la creación del período posee una unidad discursiva que la distingue de otras cinematografías y permite hablar de la existencia de una hegemonía ideológica que está más allá de las legislaciones o programas de un gobierno específico. Así, el Nuevo Cine se estructura como una práctica que absorbe del contexto histórico dominante su devenir artístico. La mayor parte de la producción fílmica del período se construye bajo una formación discursiva revolucionaria, descolonizadora y militante que permite la emergencia de conceptos y enunciados que se constituyen como acontecimiento dotados de materialidad. Se construye entonces una práctica discursiva que actúa directamente en el campo de la acción social, contribuyendo con el desarrollo de la toma de conciencia social y de clases.

En términos de producción fílmica, los cineastas de la Unidad Popular, ya sea desde Chile Films, a través de iniciativas independientes o a partir de la asociación con instituciones universitarias, se concentraron mayoritariamente en la producción de documentales, por ejemplo, en 1971 se realizaron cerca de medio centenar de cortometrajes (Vega, 1977). La mayoría de estas producciones documentales no fueron exhibidas en el circuito de cines comerciales, pero sí encontraron un espacio dentro de los sindicatos o las federaciones de estudiantes que proyectaban las películas durante sus asambleas. Los documentales son concebidos como herramientas al servicio de la lucha de clases y de la toma de conciencia

de los sujetos de su responsabilidad revolucionaria. Como producciones de bajo presupuesto, los documentales constituían una alternativa a la pobreza de medios disponibles para producir películas de ficción y como una alternativa a los medios de comunicación de derecha, cumpliendo así una de “las necesidades del régimen de fortalecer su frente propagandístico en una batalla, la de los medios de comunicación, que estaba lejos de ser favorable a la Unidad Popular” (Muesca, 1988: 64).

Las principales áreas temáticas trabajadas por los documentalistas fueron: el trabajo obrero, principalmente en la minería y el campo –*Reportaje a Lota* (1970), de José Román y Diego Bonacina; *Tierra* (1971) de René Kocher; *Hombres de Hierro* (1972) de José Román; o *No nos trancarán el paso* (1972), de Guillermo Cahn; entre otros -; el rescate de prácticas culturales, principalmente la pintura, la música y la literatura– *Brigada Ramona Parra* (1970), de Álvaro Ramírez, *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972), de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento; *Nueva canción chilena* (1973), de Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, etc. -; las luchas y problemáticas sociales tales como las toma de terrenos, las reivindicaciones sindicales, o el alcoholismo de la clase trabajadora –*Mijita* (1970) de Sergio Castilla; *Operación sitio* (1970), de Jorge de Lauro y Nieves Yankovic; *Campamento Sol Naciente* (1972), de Ignacio Aliaga; entre otras- ; los logros en la aplicación del programa de gobierno y la lucha revolucionaria impulsadas por la Unidad Popular– *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *Compañero presidente* (1971), de Miguel Littin; o *Primer Año* (1972), de Patricio Guzmán, etc.

Estas áreas temáticas fueron concebidas como ejes estructurales y estructurantes del gobierno en el plano político, económico, social y cultural. De este modo la práctica cinematográfica se sumaba al proyecto revolucionario, configurándose como una práctica significativa que contribuía activamente (desde una discursividad fílmica) a la toma de conciencia social previa a las transformaciones socialistas que la Unidad Popular buscaba implementar en el país. Por ello, la producción documental se estructura desde y sobre dichas áreas temáticas, en las que la “producción debía mantener vínculos muy estrechos con la Central Única de Trabajadores, CUT, y con los ministerios respectivos para poder orientar en cada caso las campañas” (Juan Verdejo citado en Muesca, 1988: 65).

Si durante los años '60 el cine documental era básicamente un cine de denuncia, durante la Unidad Popular participa activamente del proceso político. Desde los documentales didácticos, como *Entre ponerle y no ponerle* (1971) de Héctor Ríos, pasando por los que relataban hechos históricos del país, como *Santa María de Iquique* (1971) de Claudio Sapiain o *Crónica del Salitre* (1971) de Angelina Vásquez, o documentales centrados en describir la realidad social y cultural del país, como *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz o *Descomedidos y chascones* (1972) de Carlos Flores del Pino, son la manifestación de la necesidad urgente por involucrarse con la realidad social, histórica, política y cultural del país desde una práctica cinematográfica que “aspiraba a convertirse en un instrumento analítico de la historia, mientras, los *informes* y más tarde los *Noticieros* de Chile Films eran concebidos como materiales de información y de comentario político” (Pick, 1984:36).

La inmediatez del proceso que estaba experimentando el país generó las condiciones necesarias para que los documentalistas salieran a las calles, a las minas, a las fábricas o a los campos a registrar el complejo entramado social que constituía el país. Sin embargo, en términos de representación, la mayoría de los documentales de la Unidad Popular construyeron a los sujetos populares y a la cultura popular en base al binomio proletariado/campesinado y es a partir de esa clasificación que se fundan las representaciones de su entorno social, de sus prácticas culturales, etc. Por ejemplo, los indígenas son representados

como parte del campesinado, restando importancia a la etnicidad que los envuelve y los pescadores prácticamente fueron olvidados o simplemente fueron inscritos dentro del mundo rural. Así lo proletario/campesino se vuelve ícono hegemónico y hegemónico de lo popular, contribuyendo a forjar una identidad y una cultura popular más o menos gobernable.

Aunque son escasas las películas de ficción realizadas durante la Unidad Popular, ellas también se inscribieron dentro de la misma línea politizada, militante y revolucionaria que caracterizó al género documental. Un ejemplo de ello es *La tierra prometida* de Miguel Littin, que alcanzó a terminar el rodaje poco antes del golpe de estado y que postprodujo en el exilio. La película tuvo “éxito en el circuito internacional ya que parecía predecir con agudeza el sangriento golpe del 11 de septiembre de 1973” (King, 1994: 249). El filme tiene como trasfondo histórico la rebelión socialista de Marmaduke Grove, 1932, en contra del presidente Esteban Montero y que instauró una república socialista que duró sólo 14 días. A pesar de la brevedad del acontecimiento, en torno a él surgió toda una leyenda popular que recoge Littin para explorar esa memoria popular que emerge a partir del seguimiento de la odisea del líder campesino José Durán y sus compañeros, que buscan establecer lazos con las fuerzas progresistas de Grove y formar su propio utópico Estado socialista en Palmilla, al sur de Chile. Emplea una serie de recursos para permitir lecturas históricas, alegóricas y míticas. Estructurada de manera antirrealista e hiperbólica, la película construye una crítica al poder burgués que, a través del control que ejerce sobre el lenguaje, le permite controlar el poder político. De ahí que José Durán, el protagonista, exprese: “Basta de palabras y discusiones porque en la palabra y en la discusión los ricos siempre llevarán la mejor parte”.

En esta etapa dominante del Nuevo Cine, ya sea en la ficción o en el documental, no sólo se busca proyectar en imágenes y sonidos a los sujetos populares desde la tradición de sus prácticas culturales o desde la objetivación en imágenes y sonidos de las problemáticas sociales, económicas y políticas. También se intenta explicar las causas de dichas problemáticas, denunciar a los agentes causantes de las desigualdades y promover la lucha social. De ahí que, en esta etapa, estemos en presencia de una práctica discursiva que persigue producir “las transformaciones revolucionarias que el país necesita y que sólo podrán realizarse si el pueblo chileno toma en sus manos el poder y lo ejerce real y efectivamente” (Unidad Popular, 1969: 3).

EL OSCURANTISMO DE LA DICTADURA MILITAR: EN NUEVO CINE CHILENO COMO CULTURA RESIDUAL

Hasta 1973, buena parte de la producción cultural estaba abiertamente comprometida con el gobierno de la Unidad Popular y jugaba un rol activo en la construcción de la sociedad socialista, divulgando conceptos y generando conciencia. A partir del 11 de septiembre, el nuevo orden impuesto por la dictadura intentó borrar cualquier referencia al régimen derrocado y elevó a la categoría de “cultura dominante” determinadas prácticas y valores. De ese modo, la censura y la autocensura modelarían la expresión artística de aquellos que se mantendrían al margen de la cultura oficial: la divulgación se haría de forma subrepticia, los compromisos ideológicos quedarían ocultos tras las metáforas y su objetivo sería contribuir a la resistencia más que sustentar una sociedad socialista. Se pasaba a un nuevo estado de la producción cultural: el residual.

En la práctica cinematográfica encontramos un ejemplo significativo de cómo el Nuevo Cine Chileno continuó funcionando residualmente, al menos durante los primeros años de la dictadura, a través de la inscripción, consciente o inconsciente, de ciertas experiencias, significados y valores “que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente –cultural tanto como social– de alguna formación o institución social anterior” (Williams, 1980: 144). Este remanente alternativo o de oposición a la cultura dominante lo encontramos en la película *A la sombra del sol* (1974) de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, un fruto tardío del ambiente de acelerada creación artística que había caracterizado al país hasta 1973. Esta película se convirtió en el primer largometraje nacional realizado durante la dictadura, un bien simbólico escaso dentro del contexto de terror y destrucción en el cual la producción cinematográfica se vio inmersa: se cerraron escuelas y los centros de producción fueron ocupados por militares; las instalaciones fueron destruidas y quemados importantes archivos filmicos, revistas y libros. Hombres y mujeres del mundo del cine fueron apresados, torturados, asesinados o hechos desaparecer.

Dentro de este contexto de terror se estrena, el 28 de noviembre de 1974, *A la sombra del sol*. La película narra un hecho de sangre verídico ocurrido a finales de los años '40. Dos delincuentes escapan de la cárcel de Calama y pretenden huir a Bolivia; en el camino tropiezan con un pueblo andino, Caspana, donde son recibidos de manera hospitalaria. Luego de unos días deciden continuar su camino, pero a la salida del pueblo los fugitivos violan a dos pastoras. Más tarde son detenidos por los miembros de la comunidad, quienes, por medio de un juicio popular, sentencian a muerte a los delincuentes. La película enuncia varios temas, entre los que no es menor la representación de los indígenas como un pueblo socialista que vive en plena armonía con la naturaleza. Sin embargo, es el tema de la justicia popular el que se constituye en centro discursivo del filme. La película de Caiozzi y Perelman es la materialización visible de la práctica cinematográfica desarrollada hasta antes del golpe militar; es la prueba visible de que las “expectativas aludidas en el *Manifiesto de cineastas chilenos* habían cristalizado en un estilo propio, que lejos de ser una forma vulgar de realismo socialista, adscribía con propiedad aquello de que el cine es un arte y un instrumento de reflexión” (Gallardo, 2007: 132).

Para cuando *A la Sombra del Sol* fue estrenada, la ideología contenida en la película se había vuelto anacrónica y, por lo tanto, se había convertido en utopía. El gobierno que representaba a los trabajadores había quedado convertido en cenizas. La justicia había dejado de ser una prerrogativa del pueblo y la dictadura se había apropiado del concepto y de los mecanismos para aplicarla, transformándola en una herramienta útil al servicio de “los bienes superiores de la nación”; un concepto abstracto cuyas connotaciones podían variar de acuerdo a la voluntad de aquellos que tenían el poder –y la justicia– en sus manos. Desde esa perspectiva, podemos evaluar que la película *A la Sombra del Sol* corresponde a un arte residual, portadora de experiencias, significados y valores que ya no tenían cabida en la cultura dominante y que, sin embargo, se basaba en los residuos (sociales y culturales) de una formación social previa. Desde esta perspectiva, la película de Caiozzi y Perelman no es propiamente el primer filme de la dictadura, sino que:

Fue más bien la última obra de carácter socialista [...] *A la sombra del sol* se inscribió en la historia del cine chileno bajo el signo de una doble tragedia política, el colapso de la “vía chilena al socialismo” y la pérdida de sus colaboradores. Esta marca indeleble introducida por

la historia política no sólo se inscribió en las vidas de estos artistas y el devenir de su obra, pues en los intersticios del filme (como obra visual) también quedó registrado el gesto de un modo expresivo y cultural que había llegado a su fin (Gallardo, 2007: 132).

Así, la película de Caiozzi y Perelman, es la última rama de un árbol genealógico con múltiples ramificaciones. Es la materialización visual última de un sustrato histórico en el que el Nuevo Cine Chileno transitó por lo emergente, lo dominante y lo residual.

CONCLUSIÓN

Lo que hemos intentado hacer hasta el momento es continuar el proceso seguido por el Nuevo Cine Chileno en tanto práctica cultural que, a lo largo de los años '60 y '70, fue emergente, dominante y residual. Una revisión de esta filmografía permite identificar una nueva concepción cinematográfica, que tanto estética como políticamente, re-significó la cinematografía del país y se caracterizó por poseer un discurso que buscaba participar activamente en el contexto histórico de su aparición y contribuir a la lucha contra la hegemonía. En resumen, tenemos que durante la década de los '60, Chile experimentó un “estallido” de sus bases populares. Este estallido social, que tenía lugar en gran parte del continente, trajo consigo el reconocimiento de que los sectores populares eran un espacio de la sociedad en donde se constituían sujetos sociales con demandas, objetivos y reivindicaciones y que lograban articular movimientos sociales-populares. Dentro de ese contexto, y en conjunto con otras prácticas culturales e intelectuales, los cineastas reivindicaron la historicidad de los sujetos populares a través del reconocimiento de “su capacidad para tomar conciencia de las condiciones adversas a las que históricamente han estado sometidos (pobreza, subordinación, exclusión)” (Salazar y Pinto, 1999: 99). De allí que sea interesante centrarse en analizar la construcción que el Nuevo Cine Chileno hizo de lo popular.

Hasta antes de la eclosión del Nuevo Cine, las producciones cinematográficas desarrolladas en Chile reproducían la ideología dominante tanto en su modo de producción, de distribución, como de exhibición y, por lo tanto, se configuraban como un producto ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente. Es decir, lo que esas películas ofrecían a la mirada del espectador era un espectáculo de amor y odio, de fidelidad y traición, de risa y llanto, de ritualidad y folklorismo fijado por melodramas, comedias y tragedias en las que los sujetos populares no habían accedido a la categoría de individuos, puesto que se los estereotipaba, se los exotizaba, se los reificaba, se los subordinaba.

Así, las prácticas cinematográficas desarrolladas con anterioridad al Nuevo Cine, construyen y representan a una cultura popular que legitima, a través del discurso fílmico, la imposición o dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica), contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la ‘domesticación de los dominados’ (Bourdieu, 2006). Esto se materializa al proyectar un conjunto de signos que se objetivan en una amalgama de binarismos jerárquicos: hombre-mujer, cultura-naturaleza, público-privado, élite-popular, campo-ciudad, bien-mal, moral-inmoral. Estos contribuyen a estructurar un imaginario social que modela una identidad nacional construida a partir de los intereses y visiones de mundo de la clase dominante que selecciona ciertos rasgos culturales para institucionalizarlos como lo “típicamente nacional”.

En cambio, el Nuevo Cine emergió como un movimiento que pretendía construir un discurso fílmico politizado y politizante acerca de la realidad social de las clases populares. La práctica cinematográfica fue como un instrumento de análisis de la realidad social, así como un medio para la acción revolucionaria. Sin embargo, las construcciones sociales e históricas acerca de los sujetos populares y sobre la cultura popular impulsadas por el Nuevo Cine, a pesar de que permiten una diversidad ausente en las representaciones anteriores, comparten características básicas: son conscientes de su condición y están comprometidos en la lucha de clases. En definitiva, se trata del pueblo que el proyecto de izquierda necesita.

El Nuevo Cine Chileno articuló un discurso fílmico en el cual los sujetos populares eran inscritos, al menos, dentro de dos experiencias que son transversales a la dificultosa noción de popular: la primera es la experiencia de la pobreza. Los sujetos populares son pobres, el pueblo es pobre. Esa condición se encuentra como rasgo distintivo de la filmografía del Nuevo Cine Chileno, la cual no sólo daba cuenta de la realidad de pobreza de los sujetos populares y su entorno social, sino que a su vez era una cinematografía empobrecida en sus propios medios de producción. La segunda es la experiencia de la dominación, los sujetos populares son sujetos subordinados y el Nuevo Cine Chileno buscó exponer y denunciar, a través de la puesta en escena, las distintas formas de subordinación que han afectado al mundo popular.

Existe cierto consenso en que el gran mérito del Nuevo Cine fue el de proyectar una cierta diversidad de las prácticas culturales y las problemáticas sociales y económicas ligadas a los sectores populares. Sin embargo, en la construcción de lo popular que se realiza bajo el Nuevo Cine, se incurre en una doble ideologización. Por una parte, los sujetos populares son seres reales e históricos que están más allá de las adscripciones que el mundo artístico-intelectual les puede asignar. Por otra, se articulan una serie de estrategias de dominación en la medida que quienes expresan y representan lo popular son intelectuales que, si bien procuran desprenderse de la mirada burguesa en la cual se han formado, no logran despojarse del todo de ciertas prácticas hegemónicas: el hablar por el pueblo, el hablar acerca del pueblo, el construir un discurso en el cual se habla del pueblo con palabras prestadas, cargadas de sentido social y expresadas por los portavoces de lo popular que en este caso son los cineastas. Por lo tanto, estas representaciones no logran que el pueblo hable en lugar de ser hablado, ratificando así la famosa expresión de Karl Marx (2003: 107) “los que no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados”.

El Nuevo Cine Chileno se constituyó en un campo intelectual “estructurado por un conjunto de reglas implícitas sobre lo que puede ser enunciado o percibido en forma válida dentro de él, y dichas reglas operan de un modo que Bourdieu llama ‘violencia simbólica’” (Eagleton, 2003: 50). Por lo tanto, esta cinematografía fue viable dentro de un contexto histórico en el que era posible un nuevo discurso acerca de lo popular y, a su vez, este conjunto de películas contribuyeron primero la invención y luego a la naturalización de lo popular, de los sujetos populares, de la cultural popular y de lo revolucionario.

Así, las prácticas en general y la práctica cinematográfica del Nuevo Cine en particular, se estructuran como un instrumento de legitimación. Esta configuración ideológica-cultural del Nuevo Cine Chileno emerge a partir de una particular estructura que articula reacciones, luchas revolucionarias, transformaciones descolonizadoras, inscripciones y actitudes que una sociedad, o parte de ella, adopta frente a una realidad social neocolonial contra la cual hay que luchar y cambiar. Se idealiza, entonces, todo un imaginario revolucionario al que se le atribuyen rasgos de una sociedad más solidaria, justa e integrada.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. (2001). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (2006). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cavallo, Ascanio y Carolina Díaz. (2007). *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Eagleton, Terry. (2003). “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental”. En: Slavoj Žižek (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Elgueta, Belarmino y Alejandro Chelén. (1977). “Breve historia de medio siglo en Chile”. En: Pablo González Casanova (coord.) *América Latina: historia de medio siglo. Tomo 1 América del Sur*. México DF: Siglo XXI.
- Gallardo, Francisco. (2007). “A la sombra del sol y la penumbra de los tiempos de la historia”: Santiago. *Estudios Atacameños: Arqueología y Antropología Surandinas* 33: 125-132.
- . (2008). “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine de ficción de Chile”: Santiago. *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 40: 79-87.
- Jameson, Fredric. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- King, John. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Littin, Miguel. (2004). “El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”. En: Marcia Orell *Las fuentes del Nuevo cine Latinoamericano*, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.
- Martínez, Franklin. (et. al). (1972). “Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico de Chile. Entrevista con Miguel Littin”: Santiago. *Primer Plano* 2: 4-16.
- Marx, Karl. (2003). *El dieciocho del brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Mouesca, Jacqueline. (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Madrid: del Litoral.
- Ossa, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Pick, Zuzana M. (1984). “La imagen cinematográfica y la representación de la realidad: reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile”: Santiago. *Literatura Chilena, creación y crítica* 27: 34-40.
- Rojo, Grínor. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. (1999). *Historia contemporánea de Chile Vol. 2. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM.
- Salinas, Sergio. (et. al). (1972). “Prefiero registrar a mistificar el proceso chileno. Entrevista a Raúl Ruiz”: Santiago. *Primer Plano* 4: 3-21.
- Stam, Robert. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Unidad Popular. (1969). *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende*. Santiago.
- Vega, Alicia. (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- . (1992). “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales” En: Raymond Williams (Ed.) *Historia de la comunicación. De la imprenta hasta nuestros días. Vol. 2*. Barcelona: Bosch.

—. (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Recepción: viernes 27 de noviembre de 2009
Aceptación: lunes 25 de enero de 2010